

A Casa da Ópera de Vila Rica – Ouro Preto 1770 – 2020

A Casa da Ópera de Vila Rica – Ouro Preto

1770 - 2020

ISBN: 978-65-00-01826-4



Coordenação
ROSANA MARRECO BRESCIA

Imagens
LUCAS GODOY

idea
Editora

A Casa da Ópera de Vila Rica / Ouro Preto

1770 - 2020

Coordenação
ROSANA MARRECO BRESCIA

Imagens
LUCAS GODOY

idea
Editora

**A Casa da Ópera de Vila Rica/Ouro Preto
1770-2020**

Coordenação:

Rosana Marreco Brescia

Imagens:

Lucas Godoy

Textos:

Zaqueu Astoni

Rodrigo Teodoro de Paula

Cláudia Pereira

Rodrigo Bastos

Aline Gallasch-Hall de Beuvink

Rogério Budasz

Rosana Marreco Brescia

Ângelo Oswaldo de Araújo Santos

Edição:

Editora IDEA

Revisão:

Mariana Rodarte Massa (Brasil)

Maria Inês de Moraes Marreco (Brasil)

Sérgio Medeiros (Portugal)

Concepção Gráfica:

Cátia Leite | milkdesign.pt

ISBN: 978-65-00-01826-4

Belo Horizonte, Maio 2020.

Copyright © 2020 by Editora IDEA

BRESCIA, Rosana Marreco (coord.)
A Casa da Ópera Vila Rica / Ouro Preto. 1770-2020.
Rosana Marreco Brescia (coord.). Belo Horizonte:
Editora Idea, 2020.
ISBN: 978-65-00-01826-4
Brasil – História – Minas Gerais, 2. Ouro Preto, 3.
Teatro e Ópera.

[2020]

Todos os direitos desta edição reservados à
Editora IDEA
Rua Bernardo Guimarães, 1200
Funcionários.
30140-080 – Belo Horizonte – MG
Telefone: (31) 3309-1518
www.ideacultura.com.br



Índice

- 07 Apresentação
ZAQUEU ASTONI
- 11 Introdução
ROSANA ORSINI
- 15 “Representações profanas de imensuráveis perigos”: restrições eclesiásticas luso-brasileiras à prática teatral.
RODRIGO TEODORO DE PAULA
- 35 Não se calou a lira: Beatriz, Cláudio e a Casa da Ópera de Vila Rica
CLÁUDIA PEREIRA
- 49 A arquitetura barroca e o teatro do mundo
RODRIGO BASTOS
- 75 A Ópera em Portugal na segunda metade do século XVIII: os teatros régios no tempo de D. José I.
ALINE GALLASCH-HALL DE BEUVINK
- 89 As Óperas de Curt Lange
ROGERIO BUDASZ
- Nullus locus sine Genio:*
117 A Casa da Ópera de Vila Rica / Ouro Preto em seus 250 anos
ROSANA MARRECO BRESCIA
- 139 As pequenas tragédias da grande Ópera
ANGELO OSWALDO DE ARAÚJO SANTOS



Aqui se celebra a Ópera de Vila Rica

ZAQUEU ASTONI

Secretário de Cultura e Patrimônio de Ouro Preto

Desde o primeiro instante, Ouro Preto construiu história e pautou o ritmo da arte brasileira. Cidade tricentenária, compõe a trindade fundadora de Minas Gerais, juntamente com Mariana e Sabará. A criação de Vila Rica e da Câmara Municipal, em 8 de julho de 1711, evidencia que já éramos cidadãos mineiros nove anos antes da emancipação da Capitania das Minas Gerais. Monumento do Brasil e do mundo, Ouro Preto é o símbolo da mineiridade.

Amamos o passado vivo na herança cultural que se torna instrumento de uma vida melhor para todos. Não somos passadistas, mas cultores da história. Nunca seremos conservadores, mas conservacionistas de um patrimônio que faz de Minas Gerais síntese e símbolo do Brasil.

Com o Aleijadinho e o Tiradentes, Ouro Preto representa o que há de mais genuíno na alma dos brasileiros. Em todos os momentos do processo histórico, Ouro Preto lançou as luzes de sua cultura e sensibilizou o espírito dos brasileiros na busca do que é novo, transformador e libertador. E a música em Vila Rica não fugiria a esta regra.

O verdadeiro amante da música ama todas as suas manifestações antigas e modernas porque o seu parâmetro é sempre a qualidade, reconhecida a partir da compreensão do fenômeno criativo. Neste livro, inicia-se um importante e rico processo de compreensão da paixão musical e do amor às artes cênicas tendo como protagonista o mais antigo palco das Américas em atividade, a Casa da Ópera de Ouro Preto, inaugurada em 6 de junho de 1770. A polifonia do Brasil colonial, na beleza fulgurante do barroco, há 250 anos impregnou-se nestas paredes. Hoje, vivemos neste espaço tanto as dimensões contemporâneas do teatro, da música e da dança, quanto o puro resgate do apogeu de Vila Rica, então capital das Minas Gerais. As

salas de concertos foram, são e sempre serão a catedral invisível das obras dos mestres que por elas passaram, assim como os palcos guardam viva a performance dos atores e atrizes que neles vivenciaram o espetáculo que não pode parar.

O jubileu da Casa da Ópera é coincidente com o tricentenário da Sedição de Vila Rica e os 300 anos de Minas Gerais, pois foi em 2 de dezembro de 1720 que as Capitânicas de São Paulo e Minas do Ouro foram desmembradas pela Coroa Portuguesa, para gerar a Capitania autônoma de Minas, que teve Vila Rica como capital. Historicamente, a data representa o nascimento do nosso Estado. De igual importância, temos as comemorações dos 40 anos do título de patrimônio mundial concedido pela UNESCO a Ouro Preto, em 1980, título este que trouxe o olhar global para os valores do patrimônio cultural brasileiro.

Erguida no Largo do Carmo, a Casa de Ópera tem internamente o formato de lira, recriando o instrumento símbolo do nascimento da ópera. Com acústica perfeita, está entre as grandes paixões de cantores líricos e pesquisadores, tanto pela beleza como pela longevidade.

Ao entrar no “teatrinho barroco”, como é afetuosamente chamado o Teatro Municipal de Ouro Preto, segundo a denominação oficial, pode-se sentir a ambiência barroca que remete aos seus espetáculos inaugurais e perceber que se trata de um monumento de grande valor histórico, arquitetônico e artístico, um raro e admirável integrante do conjunto urbano reconhecido como patrimônio da humanidade.

No final do século XVIII e início do XIX, Ouro Preto era uma cidade efervescente, com vida cultural muito ativa, e os textos eram apresentados em português e traduzidos de peças de Molière (1622-1673), Calderón de la Barca (1600-1681) e outros autores europeus. O poeta Cláudio Manoel da Costa (1729-1789) colaborou com o surgimento da Casa da Ópera e em seus primeiros anos de funcionamento foi um dos assinantes dos camarotes, entre os quais houve outros envolvidos na Inconfidência Mineira. Por falta de espaços públicos disponíveis na época, o teatro acabou se tornando um ponto de encontro dos simpatizantes do movimento com os conjurados, que usavam também o local para recitar seus poemas.

A partir do início do século 20, os costumes se modificam e a chegada do cinema provoca redução da frequência aos teatros. No entanto, a Casa da Ópera se mantém fiel a seu papel de espaço de representação privilegiado e palco de eventos da maior importância na história artístico-cultural da cidade que foi capital mineira até 1897.

Com diversas ações de fomento e promoção da cultura, uma das joias mais refinadas da arquitetura colonial mineira volta a brilhar aos olhos do público e recupera a função de palco barroco das artes cênicas. Com satisfação trouxemos, no ano passado, 25 mil pessoas ao espaço, o que mostra que, para além de um edifício museal, a Casa da Ópera é uma referência cultural para a população de Ouro Preto e para todos os que nos visitam. O velho teatro mantém vivos, assim, os seus dias de glória!

Em aniversário tão especial, a Casa da Ópera ganha o seu maior presente, que é este livro organizado por uma amante do espaço, a premiada musicóloga, cantora lírica e pesquisadora Rosana Marreco Brescia. O belíssimo e importante trabalho, que conta com artigos de conceituados autores, é uma oportunidade de conhecimento e autoeducação para recuperar, em nós mesmos, o interesse no que possivelmente se perderia no tempo: a história da música e das artes cênicas que, aqui no Brasil, se confunde com a Casa da Ópera de Vila Rica.

ZAQUEU ASTONI MOREIRA

Zaqueu Astoni Moreira é Advogado, Pós-graduado em Gestão Pública pela UFOP, Mestrando em Preservação do Patrimônio Cultural pela UNESCO-IPHAN, Chefe de Gabinete da Prefeitura de Ouro Preto (2008-2012), Secretário de Cultura e Patrimônio de Ouro Preto (2017-2020), Presidente do Fundo de Patrimônio de Ouro Preto (2017-2020), Membro titular do Conselho Estadual de Patrimônio Cultural da OAB-MG, agraciado com a Medalha Dia de Minas (2017) e Medalha da Inconfidência (2018).



Introdução

ROSANA MARRECO BRESCIA

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical -
Universidade Nova de Lisboa

Ópera. Essa arte tão completa quanto complexa, cujas origens remontam a finais do século XVI, quando alguns dos mais nobres e cultos homens florentinos, com o intuito de resgatar o teatro da Antiguidade Clássica, acabaram por criar as bases de uma forma de arte que seria cultivada por séculos em várias partes do mundo.

A ópera do *recitar cantando* tomou maiores proporções, exigiu edifícios construídos especificamente para a representação das obras músico-teatrais, arrebatou o público não só em Florença como em Veneza, Nápoles, Mântua... e transpôs fronteiras. A ópera não seria mais só séria e mitológica, mas também incorporaria elementos e personagens cômicos. Em outros países passou a se fundir com os gostos locais. Na França, incorporou o ballet, arte tão importante no reino dos Luíses. Na Inglaterra e na Alemanha também foi transformada, e surgiram a *ballad opera* e o *singspiel*. Na Espanha, incorporou elementos e temáticas tradicionais sem deixar de lado a enorme e vetusta tradição teatral que já existia no país do *teatro del siglo de oro*, conformando a *zarzuela*. Em Portugal, aclimata-se ao teatro de bonifrates, os bonecos de tamanho natural “com alma de arame e corpo de cortiça”, cujo principal expoente, o dramaturgo António José da Silva, nasceu no nosso Rio de Janeiro em 1705. Foi com os bonecos que o gênero chegou aos trópicos: teatro declamado, alternado com números cantados e acompanhados por uma orquestra, com cenários, figurinos e máquinas teatrais, tudo muito próximo do que era feito nos mais renomados teatros italianos desde mais de um século.

Tal gênero, que em Portugal nunca teve uma denominação específica, foi cultivado no Brasil pelo menos desde 1719. Com os anos, os bonecos deram lugar aos atores “vivos” e teatros ou “Casas da Ópera” foram construídos por toda a geografia da colônia portuguesa na América: de Belém do Pará a Porto Alegre, do

Rio de Janeiro a Vila Boa de Goiás... e em Vila Rica, a maior cidade da América Portuguesa em meados do século XVIII, não poderia ser diferente. A capital das Minas Gerais teve ao menos dois importantes teatros permanentes desde princípios do século XVIII, e é hoje a única cidade em todo o continente que preserva um teatro setecentista.

A origem “europeia e elitista” desse gênero foi substancialmente aclimatada às condições da colônia. Na falta dos míticos *castrati* e das célebres e desejadas *prime donne*, subiram ao palco artistas locais, pardos na sua imensa maioria. Esses homens e mulheres que nasceram livres, mas cujas origens mestiças os afastavam completamente dos cargos de prestígio, foram direcionados para as artes e ofícios e, em Minas Gerais, eram tantos os “mulatos músicos” que superavam em número “os de todo o reino”.

Músicos instrumentistas, cantores(as)/atores(atrizes), figurinistas, cenógrafos, uma grande parte dos compositores e libretistas, além de profissionais que executavam as demais funções necessárias para a realização de um espetáculo músico-teatral em Vila Rica no século XVIII eram brasileiros, que reproduziam e reinventavam a arte trazida da Europa, tornando-a sua. A capacidade de produzir tantos profissionais de teatro por tantas décadas só seria possível numa cidade altamente ilustrada, onde todas as artes eram cultivadas e dialogavam entre si constantemente.

O presente livro traz uma coletânea de artigos sobre a Casa da Ópera de Ouro Preto e sobre as artes na antiga capital das Minas Gerais na época da construção do singular teatro mineiro. Rodrigo Teodoro de Paula aborda a nem sempre pacífica relação entre a Igreja e o teatro, que levou o primeiro bispo de Mariana, D. Frei Manuel da Cruz, a escrever uma veemente pastoral alertando dos “imensuráveis perigos” das representações profanas, ainda que não tenham sido poucos os religiosos que atuaram como músicos e até mesmo proprietários de Casas da Ópera na América Portuguesa. A literatura, especialmente profícua na Vila Rica setecentista, é outra arte intimamente ligada à Casa da Ópera. Cláudia Pereira escreve sobre os seus poetas, em especial Cláudio Manoel da Costa e Beatriz Brandão, dois dos maiores nomes da literatura brasileira que, para além de assíduos espectadores da Casa da Ópera, foram também autores de diversas obras levadas à cena no teatro ouropretano. Rodrigo Bastos trata da arquitetura religiosa em Ouro Preto, onde os edifícios sagrados servem de palco para a representação da mensagem divina transmutada em arte, já que a Igreja sempre se valeu do poder persuasivo das manifestações artísticas para animar o espírito dos seus fiéis.

Não é possível falar de Vila Rica sem se referir à riqueza e à multiplicidade das suas raízes, à herança lusitana e ao contexto sociopolítico que permitiu a propagação de “casas da moral e da virtude” por todo o ultramar americano. Aline Gallasch-Hall de Beuvink escreve sobre os teatros construídos durante o reinado de D. José I, monarca cuja biografia é indissociável dos teatros, aquém e além-mar.

A história da Casa da Ópera de Vila Rica/Ouro Preto, desde a sua construção até o início do século XX, é traçada por mim. Após quinze anos de estudos sobre o teatro ouropretano, apresento um inédito panorama histórico de um teatro que, apesar das vicissitudes e do seu conturbado historial administrativo, foi e é mantido vivo graças à vontade e à devoção dos seus artistas. A música que compunha os espetáculos teatrais setecentistas é o tema tratado por Rogério Budasz, que indaga acerca desse desconhecido tesouro e da incontornável figura do musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange. Os desafios para a preservação do outro tesouro, o arquitetônico, ao longo do século XX, são relatados por uma das figuras públicas que mais contribuíram para a conservação e valorização da Casa da Ópera de Ouro Preto, o escritor e por duas vezes prefeito de Ouro Preto Ângelo Oswaldo de Araújo Santos.

No dia 6 de junho de 2020 a Casa da Ópera de Ouro Preto completa 250 anos. Para além do edifício histórico, parte integrante de um conjunto tombado como Patrimônio Cultural da Humanidade pela Unesco, devemos sublinhar a função de uma casa que, há dois séculos e meio, é palco das mais variadas formas de expressão artística. Desde óperas de Metastasio e Cláudio Manoel da Costa, aos bailes de Carnaval, à lendária *Casta Diva* de Bellini interpretada pela celeberrima soprano italiana Augusta Candiani, aos espetáculos de magia e prestidigitação tão caros ao público oitocentista, ao cinema, aos Festivais de Inverno e tantas outras manifestações artístico-culturais, o teatro se manteve aberto graças ao talento, iniciativa, e dedicação dos artistas e beneméritos ouropretanos. Nos tempos da abundância do ouro, da Conjuração Mineira, da colônia, do império, da república, em tempos de liberdade ou da falta dela, o teatro foi sempre o palco, por excelência, da sociedade de Vila Rica/Ouro Preto.

“Todo o mundo é um palco”, dizia Shakespeare, e, em Ouro Preto, todos os homens ou mulheres, ricos ou pobres, nobres ou plebeus, brancos, negros ou pardos, artistas ou público, foram, somos e seguiremos sendo os atores a quem cabe o papel de preservar e cultivar não só a memória do nosso teatro, como as artes do espetáculo de Minas Gerais e do Brasil. Que a Casa da Ópera de Ouro Preto siga sendo o palco das nossas alegrias, das nossas tristezas, da nossa história, do nosso futuro!



*“Representações profanas
de imensuráveis perigos”:*
Restrições eclesiásticas
luso-brasileiras à prática teatral

RODRIGO TEODORO DE PAULA

Universidade de Évora / Universidade do Minho

As primeiras restrições às representações teatrais, e conseqüentemente às práticas musicais, em terras brasileiras, remontam às primeiras encenações jesuíticas utilizadas como instrumento evangelizador, a partir da segunda metade do século XVI. Entretanto, o uso do teatro como um instrumento eficaz para a catequização dos nativos nas aldeias deste extenso território, acompanhando a instalação progressiva dos colégios, distinguiu-se das representações utilizadas pelos religiosos da Companhia de Jesus, em Portugal, que tinham por objetivo o exercício retórico e moral de seus alunos e o entretenimento nos festejos acadêmicos. Em centros como Coimbra, Lisboa e Évora, representações em latim abordavam temáticas históricas, mitológicas e religiosas a partir do modelo

do teatro grego e de Sêneca, e eram destinados além da comunidade acadêmica a outros eventos coletivos como as visitas reais, reunindo um público culto e cristão¹. Na América Portuguesa o uso de diferentes línguas, nomeadamente o português, o castelhano e o tupi, pelos padres jesuítas, com destaque para Manuel da Nóbrega e José de Anchieta, visava, no espírito da reforma tridentina, a conversão dos nativos ao catolicismo e o entretenimento dos gentios através da adaptação, nesses idiomas, de textos bíblicos, da mitologia indígena e da cultura cabocla².

O desenvolvimento do teatro jesuítico nos principais colégios portugueses, incentivou a realização de dramas engenhosamente concebidos e representados pelos padres e estudantes – alguns com palco de cena

¹ SOARES, Nair de Nazaré C. *Mostras de Sentido no Fluir do Tempo, Estudos de Humanismo e Renascimento*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017, pp. 16-18.

² BRESCIA, Rosana Marreco. *C'est là qu'on représente la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle*. Tese de Doutorado. Université Sorbonne – Paris IV / Universidade Nova de Lisboa: 2010, pp. 10-11.

múltipla, trajes exuberantes, cantores e instrumentistas, etc – e que extrapolavam o espaço acadêmico e religioso garantindo a adesão de um público ávido por esses espetáculos. Foi também nesse ambiente de pedagogia humanística, incentivado por D. João III, que floresceram importantes nomes da dramaturgia seiscentista portuguesa, associados ao Colégio das Artes de Coimbra, como Diogo de Teive – considerado o primeiro dramaturgo neolatino português, Miguel Venegas (1531- d.1589), Luís da Cruz (1543-1604) e Simão Vieira (15??)³. Através dos relatos sobre as tragédias e tragicomédias⁴ desses autores é possível identificar, por exemplo, a forma pela qual a música incorporava-se ao texto dramático, a colaboração entre músicos e dramaturgos e a recepção dessas obras, principalmente no que diz respeito às partes musicadas. As tragédias desses autores eram estruturadas em 5 atos, como no teatro antigo, com coros musicais ao fim de cada um deles, com destaque para o coro final em que as consequências e reflexões da narrativa desenvolvida no drama eram apresentados⁵. Segundo

Margarida Miranda, o teatro neolatino português poderia ter inaugurado um novo gênero trágico em que a música ganharia um protagonismo na concepção cênica da obra, saindo “da periferia e vindo para o centro da composição” pois, conforme as palavras do próprio Padre Luís da Cruz:

Há coros em todas estas peças, pois sem música o teatro não deleita. E além das flautas que nunca faltaram, sempre na nossa obra é de esperar o canto. Na verdade, por que motivo havia o coro de ser representado atrás do pano, para que se ouvisse mal? De fora do proscênio, é conduzido em direção à cena, o que tem um efeito admirável. Portanto fizemos desfilar os que cantam com vestes aparatosas, e neste gênero podem porventura os Portugueses ter feito algo de notável. Mas considera tudo isto sem grande importância, Leitor humaníssimo. Dá-lhe a importância que entenderes em consciência⁶.

Para os coros da tragicomédia *Sedecias* (1570), do Padre Luís da Cruz, cuja representação em Coimbra ocorreu em função da visita do Rei D. Sebastião naquela cidade, os coros de Frei Francisco Castelhana, também conhecido como Francisco de Santa Maria “foram escolhidos entre muitos porque para isso tinha especial graça”⁷. Esses testemunhos demonstram a possível presença, nas encenações, de músicos – instrumentistas e cantores – externos aos colégios mas certamente ligados as capelas musicais locais ou de cidades vizinhas. Cinco desses coros, inclusive, foram identificados por Owen Rees no “manuscrito 70”, custodiado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e publicados pelo músico inglês, junto com mais três coros da tragicomédia *Achabus* (1562), de Miguel Venegas⁸.

O impacto musical destas representações na elite intelectual também contribuía para a circulação escrita dos textos e, inclusive, para a autonomia de algumas obras musicais que passavam a ser executadas em outros festejos religiosos. Foi o caso, por exemplo, dos coros da Tragédia *Saulis & Jonathae* (1559) de Simão Vieira, levadas à cena com grande fausto durante os festejos pela inauguração da Universidade de Évora

e que depois eram executadas nas festas principais da Sé dessa cidade⁹.

Desde as encenações acadêmicas do teatro jesuítico seiscentista e o seu natural desenvolvimento para os espetáculos mais elaborados e públicos, a necessidade da Companhia em regular as atividades teatrais de seus colégios, promoveu a publicação de normas específicas sobre o assunto no *Ratio Studiorum*, desde a sua primeira edição, em 1591, à versão definitiva de 1599¹⁰. Esse processo foi favorecido certamente pelos depoimentos dos superiores da Ordem ao constatar, nas representações testemunhadas pelos mesmos, incluindo na América Portuguesa, práticas consideradas intoleráveis.

A partir de 1549, a chegada dos primeiros jesuítas em Salvador, liderados pelo padre Manuel da Nóbrega e, quatro anos depois, a chegada do padre José de Anchieta, foram fulcrais para o desenvolvimento do teatro utilizado como estratégia no processo evangelizador, incorporando, para isso, elementos da cultura gentílica. Essa iniciativa irá promover, à partir de então, uma tentativa constante de controle, pelas autoridades inicianas, dos comportamentos associados às práticas consideradas profanas.

³ SOARES, Nair de Nazaré C. *Loc. cit.*

⁴ Rafael Bluteau faz distinção entre tragédia e tragicomédia: “Segundo os Criticos, o Autor mais antigo, que usou desta palavra, he Paluto, como se vê no prologo da sua Comedia, intitulada Amphytrião. No dito lugar introduz o Poeta a Mercurio dizendo, que da sua Comedia farà hua tragicomédia; quer dizer, que nella haverà papeis de Deosas, & de Reys, &c, que com a dignidade das pessoas misturará a humildade do estylo Comico. Neste sentido a mayor parte das Comedias de Aristophanes são Tragicomedias, porque nellas sahem Principes, & Deoses a fazer o papel de Bobos, & a tratar com chocarreiros. Porém com esta mistura não se compadece o nome de Tragicomedia, porque Tragedia, & Comedia são poesias tão diversas, que não só se differença nellas os respresentantes, & o estylo, mas nunca os Tragicos fazião Comedias, nem os Comicos representvão Tragedias. (...) Hoje Tragi-Comedia propriamente se chama a que tem fim, ou Catastrophe felice, postoque não contenha em si cousa algua comica, que mova o riso, & ainda que sejam trágicos os papeis, & assumpto”. BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino, áulico, anatômico, architectonico...* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728, vol. 8, p. 236.

⁵ MIRANDA, Margarida. “Música para o Teatro Humanístico em Portugal: Dom Francisco de Santa Maria, Miguel Venegas S. I. e o Colégio das Artes de Coimbra (1559-1562)”. *Revista Humanitas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2003, vol. LV – MMIII, p. 278.

⁶ Idem, p. 316

⁷ *Rol dos Cónegos Rerantes de Santo Agostinho, por Dom Gabriel de Santa Maria*, Academia das Ciências de Lisboa, Boletim de segunda classe, vol.11, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1916 -18, pp. 146-147. In PINHO, Ernesto. *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981, p. 83, n.54.

⁸ REES, Owen. *Polyphony in Portugal c. 1530 – c. 1620. Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. New York & London: Garland Publishing, Inc, 1995. Comentários sobre esses coros também em MIRANDA, Margarida. “Simão Vieira e os festejos teatrais na fundação da Universidade de Évora (1559)”. IN PEREIRA, Sara Marques & VAZ, Francisco Lourenço (org.). *Universidade de Évora (1559-2009): 450 anos de modernidade educativa*. Lisboa: Chiado Editora, 2012, pp. 328-337.

⁹ “y aun hoy dia no hablan sino em la tragedia y los choros della. Por lo mucho contentamento los suelen cantar com flautas y voces, em las fiestas mas principales, en la iglesia maior”. *Carta de Brás Gomes*. ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU (ARSI). Carta de Brás Gomes, Lus. 51, fol. 84., *Apud* MIRANDA, Margarida. *Op.cit.*, p. 278.

¹⁰ HOLLER, Marcos. *Uma história de cantares de Sion na Terra dos Brasis: A música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2006, vol.1, pp.0-41.

A chegada em 1552 de D. Pero Fernandes Sardinha (c.1496-1556), em Salvador, nomeado no ano anterior pelo Papa Julio III¹¹ “Bispo do Brasil”, por indicação do rei D. João III, ilustra o susodito tema. Inconformado com as práticas utilizadas na conversão dos nativos e da incorporação da cultura indígena nas celebrações litúrgicas e festejos religiosos, D. Pero remete uma carta ao Padre Simão Rodrigues, primeiro provincial de Portugal, relatando e condenando essas práticas. Na carta, o bispo comenta com tom de reprovação as atitudes do padre Manuel da Nóbrega que permitia, aos meninos órfãos, cantar e tocar nos domingos e dias de festas “al tono gentílico”, reprovando também a participação de um sacerdote de nome Salvador Rodriguez que “tañia, dançava y saltava” com os gentios¹².

Anos depois, o jesuíta italiano Cláudio Acquaviva (1543- 1615), Padre Geral da Ordem, faria observações restritivas específicas sobre as representações realizadas fora do “costume da companhia”, advertindo, em 1596, ao Padre Pero Rodrigues – Provincial do Brasil – para não permitir a participação de mulheres nas comédias e tragédias representadas pela Congregação dos Estudantes, e também não consentir a realização desses espetáculos

sem o avisar previamente¹³. Essas determinações, como bem observou Rogério Budasz, previam a supressão de elementos que pudessem ameaçar a abstinência sexual dos padres – afastando-os do contato com o sexo feminino – ou outros que pudessem ir de encontro às normas tridentinas e da própria Companhia¹⁴.

Na primeira década do século XVII, o padre visitador Manuel de Lima (1554-1620), em terceira visitação aos colégios jesuíticos da Província do Brasil, também fez menções sobre a falta da observância, por essas instituições, às restrições impostas referentes às representações teatrais, certamente após constatar comportamentos considerados impróprios por parte dos estudantes e dos padres. No relato da visitação, enviada ao Padre Claudio Acquaviva, a 3 de dezembro de 1607, Manuel de Lima determina que não se faça “passo, ou representação” dentro da igreja, que nas procissões se moderem as danças e outras representações, que não houvesse representações teatrais que não fossem para uso escolar e que os “moços” não se travestissem de mulheres permitindo-se curiosamente, no ambiente acadêmico, o uso de trajes de ninfas pelos estudantes¹⁵. Instruções afins serão feitas pelo próprio Padre Acquaviva e enviadas ao Padre

Henrique Gomes a 22 de Junho de 1610, fazendo menção à regra 58 do *Ratio Studiorum* que previa restrições na realização de comédias e tragédias – exigindo-se o seu exame prévio –, que as representações não fossem realizadas no interior das igrejas e que ficava proibido a participação de mulheres ou de homens travestidos¹⁶.

Fica evidente através desses exemplos a importância das representações teatrais no programa pedagógico dos colégios jesuítas, a sua difusão pelo território luso-brasileiro, principalmente nas aldeias, mas também a frequente “desobediência” às determinações impostas pelas autoridades da Companhia e pelas suas regras, que previam restrições, inclusive, às práticas musicais. Marcos Holler apresenta um panorama dos vários textos publicados sob as determinações de Ignácio de Loyola, fundador da Companhia de Jesus, que faziam observações restritivas sobre a prática musical dos colégios, com destaque para as *Constituições da Companhia de Jesus*, promulgada em 1552 e publicada em 1558. Para além de proibir o coro nos officios e Horas Canônicas, o canto figurado, o Capítulo 3 das *Constituições* proíbe a presença de mulheres nas casas e colégios da Companhia, e de livros e instrumentos musicais associados às práticas profanas, mas sem especificá-los¹⁷. Essa situação só será revertida gradualmente após a interferência do Cardeal João Pedro Carafa, a partir de 1555, com a instituição do coro em fabordão para momentos específicos do

calendário litúrgico, contrariando as determinações iniciais de Ignácio de Loyola¹⁸.

Importante para a política religiosa nos domínios ultramarinos foi a instalação sucessiva, na América Portuguesa, de sete dioceses, por cidades de grande relevância na estrutura da administração colonial: a primeira em 1551, na cidade de São Salvador (BA), a segunda em Olinda (PE) e a terceira no Rio de Janeiro (RJ), ambas em 1676, a quarta na cidade de São Luis (MA), em 1677, a quinta em Belém (PA), em 1719, a sexta em Mariana (MG) e a sétima em São Paulo (SP), ambas em 1745. A instalação dessas instituições resultaria em um impacto nas práticas litúrgicas locais – e consequentemente musicais – promovendo a formação de músicos profissionais que também iriam atender as demandas de festejos civis nos quais, frequentemente, havia a participação de religiosos músicos.

O limite entre o que era considerado profano e religioso nas celebrações e festividades realizadas por frades, freiras, padres ou seculares, principalmente no interior ou nos adros das igrejas parecia, na prática, não estar muito definido. Mesmo com as constantes coibições, esse limite frequentemente era ultrapassado ou mesmo nem considerado, apesar da legislação eclesiástica ser enfática sobre o tema. As *Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia*, promulgadas em 12 de junho de 1707, seguindo as normas tridentinas, menciona:

¹¹ Bula *Super specula militantis Ecclesiae* de 25 de fevereiro de 1551.

¹² LEITE, Serafim. *Monumenta Brasiliae*. Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu, 1956, vol. 1, p. 359.

¹³ *Claudio Acquaviva a Pero Rodrigues, Roma, 27-08-1596. ARCHIVUM ROMANUM SOCIETATIS IESU (ARSI)*. Bras. 2, 82v e 90v.

In BARBOSA, Maria de Fátima Medeiros. *As letras e a cruz, pedagogia da fé e estética religiosa na experiência missionária de José de Anchieta, S.I. (1534-1597)*. Roma: Editrice Pontifica Università Gregoriana, 2006, p. 353, n. 203.

¹⁴ BUDASZ, Rogério. “Revisitando o teatro neolatino na América portuguesa”. *Revista Opus*, 2017, v. 23, n.3, p. 94. <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/505> [13 de março de 2020].

¹⁵ *Terceira visita do P.e M.el de Lyma Visitador Geral desta pu.a do Brazil*. Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele (Roma), código 1255, doc. 14, f.62-64v. In HOLLER, Marcos. *Op. cit.*, vol.2, p. 318.

¹⁶ HOLLER, Marcos. *Op. cit.*, vol.2, p. 319.

¹⁷ *Idem*, vol.1, pp.132-149.

¹⁸ *Ibidem*.

Pelos inconvenientes que resultão de que as Igrejas, feytas para louvores de Deos, & exercícios de espirito, sirvão de nellas se comer, & beber, & fazer outras ações muyto indecentes ao tal lugar, de que nascem mil descomposturas indignas delle: conformandonos com a disposição de direyto, Sagrado Concílio Tridentino, & Constituição do Santo Papa Pio V, ordenamos & mandamos, sob pena de excomunhaõ mayor, & de dez cruzados, que nenhuma pessoa Ecclesiásticas, ou seculares, tanjaõ ou baylem, nem façã danças, ou jogos profanos nas Igrejas, nem em seus adros, nem se cantem cantigas deshonestas, ou cousas semelhantes. Porém não é nossa tenção prohibir, que no adro se possaõ fazer representações ao Divino, sendo approvadas primeyro por Nós ou por nosso Provisor: nem que outrosim, na occasião de festas, entrem danças, & folias nas Igrejas, sendo honestas, & decentes, em quanto se não disser Missa, nem se celebrarem os Offícios Divinos¹⁹.

Mas não só o espaço das Igrejas, incluindo os seus adros, serviam para jogos, bailes ou outros tipos de “ações indecentes”. A presença de comédias em conventos da Província Franciscana, no Brasil,

representadas por religiosos e seculares, foi motivo de repreensão pelo Bispo D. Antonio de Guadalupe que determinou, em Pastoral publicada em 1739, a proibição dessas representações:

(...) As representações de comedias indecentes, que muitas vezes se tem feito nos conventos por seculares e por frades, fazendo estes gala da maior abominação e despindo os seus hábitos para representarem em trajas prohibidos de seculares e ainda de mulheres; profanidades indignas de ser vistas em conventos de religiosos, contra todo o direito e razão; mas tudo provem de se não observarem os Estatutos da Província e da Ordem, senão no que convem aos Prelados²⁰.

Essa pastoral nos faz levantar questões a respeito da presença franciscana no Brasil e sua influência e contributo para o processo missionário de catequização, para a história da educação e também para o desenvolvimento das representações teatrais. Assim como os jesuítas, os franciscanos apropriaram-se do teatro e da música como instrumentos para a conversão de indígenas, em processo bastante similar ao utilizados pelos padres da Companhia de Jesus, desde

o princípio da colonização²¹. Entre os anos de 1585 e 1659 foram instalados, no território brasileiro, 20 conventos franciscanos, além das várias missões em aldeias indígenas²². Mas devido a escassez de fontes ou mesmo de estudos mais aprofundados sobre o tema, ainda não é possível identificar restrições às representações ocorridas nesses espaços que antecedam as determinadas por D. Antonio de Guadalupe em sua Pastoral. Entretanto, podemos conjecturar que também nesse caso, os limites entre o profano e o religioso não eram respeitados, assim como as determinações previstas na legislação eclesiástica e nos Estatutos da Ordem.

Também em 1739, ao chegar à cidade de São Luiz para assumir o bispado do Maranhão, função que

exerceu até o ano de 1747, D. Frei Manuel da Cruz²³ não encontraria um cenário muito diferente daquele narrado nos séculos anteriores pelas autoridades jesuítas, ou mesmo das encontradas por D. Antonio de Guadalupe. O religioso cisterciense se mostrou indignado ao constatar uma situação de “abusos intoleráveis” e “vícios inveterados”, o que exigia uma reorganização e reforma das práticas eclesiásticas e musicais, ainda que essas ações encontrassem resistência por parte dos clérigos locais²⁴. Para além de suas atividades na administração burocrática e espiritual, é no exercício do coro que D. Manuel da Cruz sentia-se realizado, o que pode justificar a sua especial atenção à prática musical²⁵. Essa atenção é evidenciada em suas correspondências trazidas a luz graças ao trabalho

²¹ O teatro franciscano na América Espanhola também integrava elementos locais em suas representações. Manuel Antonio Arango L comenta, por exemplo, que no México, “fiestas florales y mitotes, pantominas, bailes, disfarcas y máscaras” e “coreografias con animales y plantas tropicales”, o uso das línguas indígenas “náhuatl, zapoteca, mixteco, tarasco o pirindio e sinaloa”, para além do espanhol, eram elementos incorporados pelos missionários nos autos e comédias sacras. ARANGO L, Manuel Antonio. *Tema y estructura en el teatro del siglo XVI y XVII en Hispanoamericana y España: Fernán González de Eslava, Sor Juana Inés de la Cruz, Tirso de Molina, Lope de Veja, Calderón de la Barca y Juan Ruiz de Alarcón*. New York: Peter Lang Publishing, 2008, pp. 40-41.

²² TITTON, Gentil Avelino. “A reforma da província franciscana da Imaculada Conceição (1738-1740) (I)”. *Revista de História*. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1970, v. 41, n. 84, p.312. <http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/129535> [10 de março de 2020].

²³ Sobre a biografia de D. Fr. Manuel da Cruz consultar LEONI, Aldo Luiz (ed.). *Copiador de Algumas Cartas Particulares do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Frei Manuel da Cruz, Bispo do Maranhão e Mariana (1739-1762)*. Brasília: Edições do Senado Federal, 2008, vol. 108. p. LVII

²⁴ *Idem*, p. 58.

²⁵ Carta para o Monsenhor Grojão Henrique (1745): “(...) E me acho por hora quieto, e sossegado, me fica muito tempo livre para o exercício do coro mui natural ao meu gênio, em o qual viverei contente, e alegre, enquanto Deus me não tirar deste suave trabalho para outros, que sejam maiores, e se façam mais sensíveis pela repugnância”. LEONI, Aldo Luiz. *Op.cit.*, p. 142. Carta para o reverendo padre-mestre frei Leopoldo Botelho, monge de São Bernardo – (1745) “mas em tudo me ajudou Deus, e agora com sossego, e quietação posso acompanhar aos ministros desta catedral no exercício do coro mui conforme ao meu gênio”. LEONI, Aldo Luiz. *Op.cit.* p. 153.

de Aldo Leoni, ao transcrever e publicar o *Copiador de algumas cartas particulares do Excelentíssimo e Reverendíssimo Senhor Dom Frei Manuel da Cruz, Bispo do Maranhão e Mariana (1739-1762)*.

Já na primeira carta dirigida ao rei D. João V em 1739, D. Frei Manuel da Cruz comunica o seu empenho em organizar o coro da Matriz de São Luiz na expectativa de que, em pouco tempo, os capelões estivessem destros na arte do cantochão “porque há muitos com boas vozes, e princípios de solfa”²⁶. Na carta remetida a D. Francisca Bernarda Mascarenhas, religiosa do Convento de Odivelas, em 1740, D. Frei Manuel da Cruz, após exaltar a qualidade da música que se fazia nesse convento – da qual foi testemunha ocular – solicita à religiosa, a pedido de seu mestre de capela e através de uma lista anexa à carta, o envio de algumas partituras.²⁷ Infelizmente não temos o conhecimento dessas obras o que traria luz ao repertório executado pelas cistercienses de Lisboa e seria um importante contributo aos estudos sobre a prática musical no famoso Convento de Odivelas, atividade também exaltada por outras testemunhas como Luiz Mendes de Vasconcellos, William Beckford, Ferdinand Denis, para além do próprio D. Frei Manuel da Cruz²⁸.

Entretanto, se especularmos que as cantoras e instrumentistas do Convento de Odivelas não executavam um repertório profano – o que certamente causaria a indignação de D. Frei Manuel da Cruz – desde pelo menos meados do século XVI é possível identificar a realização de comédias e entremezes não religiosos, em conventos femininos (e masculinos, como já vimos com os franciscanos), o que exigirá uma obstinada tentativa de impedimento a essas representações. A proibição de religiosas cistercienses representarem autos “ainda que sejam de cousas pias” encontra-se já prevista no Regimento promulgado pelo Cardeal D.

Henrique, em 1564, contendo normas para os visitantes aplicarem em suas visitas aos mosteiros femininos da Ordem²⁹. Essas determinações acabavam por ser flexibilizadas caso as representações fossem realizadas apenas para a comunidade cisterciense³⁰. Conforme analisou Antónia Conde, verificamos que as tentativas de restrição capitular a essas práticas seguem, por parte dos superiores da Ordem, durante os séculos seguintes. A Junta de maio de 1748 realizada pelas autoridades cistercienses alertava:

²⁶ *Idem*, p. 3.

²⁷ *Idem*, p. 19.

²⁸ VASCONCELLOS, Luiz Mendes. *Do Sítio de Lisboa Sua Grandeza, Povoação, e Commercio, &c. Dialogos de Luiz Mendes de Vasconcellos Reimpressos conforme a Edição de 1608. Novamente correctos, e emendados*. Lisboa: Na Offic. Patr. de Francisco Luiz Ameno, 1786, p. 169; BECKFORD, William. *A Corte da Rainha D. Maria I, correspondência de William Beckford 1787*. Lisboa: Frenesi, 2ª edição, 2007, p.100; DENIS, Ferdinand. *Portugal Pittoresco ou Descrição Historica d'este Reino*. Volume IV. Lisboa: Typ. de L. C. da Cunha, 1847, pp. 84-85.

²⁹ CONDE, Antónia Fialho. *Cister ao Sul do Tejo: o mosteiro de São Bento de Cástris e a Congregação Antónoma de Alcobaça (1567-1776)*. Lisboa: Edições Colibri, 2009, p. 417, n. 172.

³⁰ Conforme apurou Antónia Fialho Conde, seguem restrições previstas às representações teatrais pelas religiosas após a visita ao Convento de São Bento de Cástris, em 1670 e na Junta de 1709, essa última por determinação do frei António do Quintal. *Idem*, pp. 417-418.



(...) muitas vezes posta de que nos Mosteiros das rellegiosas não haja Comedias, Operas, Bayles ou Actos chamados Sacramentaes, ainda que estes se fação com o próprio hábito de Religiosas e as Muito reverendas Madres Donnas Abbadessas não consintão que as Educandas, moças ou Recolhidas se atrevão a fazer semelhantes Festejos (...) ³¹.

A partir dos estudos de Elisa Lessa, também é possível verificar as tentativas de restrições às supracitadas práticas, nos espaços conventuais femininos do norte de Portugal. No ano de 1690, em visita ao mosteiro de S. Bento de Bragança, o Comissário Visitador do Bispado de Miranda determina pena de “privação de veo e grades” por um ano para aquelas religiosas que cantassem ou bailassem às vistas das “pessoas de fora”, sobretudo com trajes de homem ou seculares ³². Verifica-se aqui uma situação semelhante ao que vimos anteriormente sobre o travestimento dos religiosos, nesse caso das religiosas que não se inibiam em interpretar papéis masculinos. Oito anos depois, a mesma observação seria feita no relatório da visita à mesma instituição pelo Fr. Pedro de Melo, o que se repetiu em 1705 ³³. Esses relatos demonstram o não cumprimento por parte das beneditinas de Bragança às determinações impostas pelos Comissários Visitadores ou mesmo previstas nas *Constituições*

Municipaes, como no caso do Mosteiro de Semide que proibiu as religiosas “que nem por breves horas se vistão de vestidos seculares, muito menos de homens para representações, nem comedias, nem Actos Sacramentaes, nem de vidas de santos ou santas” ³⁴. Tal indisciplina ainda seria verificada pelo Bispo Fr. Aleixo de Miranda Henriques, em 1759, conforme o relatório de suas visitas aos mosteiros beneditinos femininos da jurisdição norte. A presença de elementos da música teatral no repertório religioso executado pelas religiosas, a realização de representações tendo como público pessoas seculares, a utilização de trajes masculinos, a realização de bailes e danças nas grades, e até um costume escatológico de escarrar nos Pregadores ou aplaudi-los com lençinhos ao final do sermão (como se fazia nas touradas), seriam ações totalmente condenadas pelo Visitador ³⁵.

Em 1773 e em 1780 o Cabido da Sé de Braga proibiu em ata a representação de entremezes, óperas ou comédias dentro dos mosteiros, fossem as mesmas representadas por religiosos, familiares ou por outras quaisquer pessoas, exceto, nos dois últimos casos, nas festas de Reis. Para a posse dos Prelados o Capítulo proíbe, em 1783, a realização de bailes e festejos nas igrejas, adros, sacristias ou no interior dos mosteiros, consentindo-se apenas luminárias e repiques de sinos. A ata proibia ainda tocar instrumentos “alterosos” como a rabeca e a flauta, “que inquentão o socego da

comunidade”, certamente pela associação desses instrumentos com a música profana, em especial, a teatral ³⁶. Esse é, inclusive, um dos aspectos considerados como abuso na *Encíclica Anuus Qui Hunc*, promulgada pelo Papa Bento XIV em 1749, determinando restrições ao uso de instrumentos e de qualquer elemento que tivesse associação com o teatro e a ópera - *ut nihil profanum, nihil mundanum aut theatrale resonet* ³⁷.

Esses exemplos vão ao encontro das restrições impostas, no território brasileiro, por D. Antonio de Guadalupe para os conventos franciscanos e dos “abusos intoleráveis” e “vícios inveterados” identificados por D. Manuel da Cruz durante o seu episcopado no Maranhão. O Bispo ao constatar, em sua jurisdição, a participação de eclesiásticos nas comédias, entremezes e outros divertimentos pública, em 1745, uma pastoral denominada “Pastoral contra as Comédias”, proibindo qualquer envolvimento dos clérigos de seu bispado com esses tipos de representações e prevendo, como penalidade, a suspensão do exercício das ordens:

Fazemos saber, que sendo tantas, e tão graves as obrigações do ofício pastoral; todas elas se dirigem, e encaminham àquele pesado, e gravíssimo ônus, que têm os bispos de se aplicarem com maior cuidado, e vigilância em promover o bem espiritual das suas ovelhas, evitando-lhes todas aquelas ocasiões de que pode resultar alguma ruína espiritual às suas almas. E como as comédias profanas, e [///] [fl. 81v.] amatórias que regularmente se revestem, e exornam de músicas, bailes, e entremezes torpes, e obscenos, são tão gravemente ilícitas, e escandalosas, que não só contra elas clamam uniformemente todos os santos padres, e o mesmo direito canônico, e civil; mas todos os doutores, principalmente modernos não menos de oitenta em número as reprovam, condenando de pecado mortal a todos aqueles, que são cau[sa]s eficazes, de que semelhantes comédias se representem, ou que positivamente para elas concorrem, favorecendo-as, ou representando-as; faltaríamos gravemente ao ministério da nossa ocupação, se não aplicássemos algum remédio a males tão graves, e perniciosos. Pelo que admoestamos, e exortamos em Jesus Cristo, a todos os nossos súditos de qualquer condição, e qualidade, que sejam, que por nenhum modo concorram para as tais comédias, dirigindo-as, ou representando-as, se não querem provocar sobre si a ira de Deus justamente irritada pelos muitos pecados mortais, que em semelhantes espetáculos se cometem. Outrossim, proibimos a todos os clérigos do nosso bispado em qualquer ordem constituídos, e ainda os de prima tonsura, o dirigir, ensaiar, ou representar semelhantes comédias, assim públicas, como particulares; aos sacerdotes sob pena de suspensão do exercício de suas ord[en]s; e aos mais, além da suspensão do exercício das ordens, que tiverem, sob pena de ficarem inábeis, para receberem as que lhe faltarem, tudo a nosso arbítrio ³⁸.

³¹ BIBLIOTECA PÚBLICA DE ÉVORA (BPE). Cód. CXXXII/2-7, fl.95v. *Apud* CONDE, Antónia Fialho. *Op.cit.*, p. 418.

³² ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (ANTT). Bragança, S. Bento, Caixa 1, Livro 1. *In* LESSA, Elisa. *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical*. Tese de Doutorado. Universidade Nova de Lisboa, 1998, p. 334.

³³ *Ibidem*.

³⁴ ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (ANTT). Semide, Santa Maria, Livro nº 1. *In* LESSA, Elisa. *Op.cit.*, p.380.

³⁵ ARQUIVO NACIONAL DA TORRE DO TOMBO (ANTT). Bragança, S. Bento, Caixa 1, Livro 2, ff. 70-71. *Apud* LESSA, Elisa. *Op. cit.*, p.335.

³⁶ ARQUIVO DISTRITAL DE BRAGA (ADB). Fundo Monástico Conventual, Cabido da Sé de Braga, Actas Capitulares n. 314. *In* LESSA, Elisa. *Op. cit.*, p.77.

³⁷ “nada soe que seja profano, mundano ou teatral” (trad. Paulo Castagna). Sobre a Encíclica *Anuus Qui Hunc* consultar os trabalhos de DOTTORI, Maurício. *Ensaio sobre a música colonial mineira*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 1992; CASTAGNA, Paulo. *O Estilo Antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2000; e BLANCO, Pablo Sotuyo. *Modelos pré-composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, 2003.

³⁸ LEONI, Aldo Luiz. *Op. cit.*, p. 170.

No mesmo ano da publicação da “Pastoral contra as Comédias”, o interesse pela autonomia política, econômica e espiritual da região de Minas Gerais, que se encontrava subordinada à jurisdição eclesiástica do Rio de Janeiro, promoveu a criação de um novo bispado na antiga Vila do Ribeirão do Carmo, em 6 de dezembro 1745³⁹. Cabe a D. Frei Manuel da Cruz, nomeado por D. João V, assumir o cargo de Bispo de Mariana mas, somente em agosto de 1747 é que o religioso dá início a sua odisséia em direção às terras mineiras. Os festejos que celebraram a sua chegada em outubro de 1748, realizados apenas no mês seguinte, ficaram eternizados por um autor desconhecido na famosa publicação intitulada *Aureo Trono Episcopal*, impresso em Lisboa, em 1749, a mando do cônego da Sé de Mariana, Francisco Ribeiro da Silva. Para além das procissões, desfiles alegóricos, luminárias e missas solenes, o texto menciona a representação de uma “grande obra poética”, autoria do Padre Manoel da Cruz e Mello, que utilizou figuras mitológicas como Apolo, Mercúrio, as nove Musas, e “hum coro de musica, com que o acto se inculcava mais alegre e suave”, para tratar da criação do novo Bispado. Para quem condenava as representações teatrais classificando-as como “males tão graves e perniciosos”, é curioso imaginar a reação do novo bispo ao presenciar “hum acto

comico” em sua homenagem⁴⁰.

Após a morte de Dom Frei Manuel da Cruz, ocorrida no dia 3 de janeiro de 1764, o bispado de Mariana ficou vacante por 16 anos, sob a responsabilidade de procuradores designados pelos bispos titulares para administrarem a diocese. Essa situação, provocada por divergências políticas, promoveu um relaxamento dos trabalhos pastorais e mesmo do rigor da vida sacerdotal empreendido por D. Manuel⁴¹. Seu sucessor, D. Frei Domingos da Encarnação Pontevel⁴², ao assumir como novo Bispo de Mariana, encontraria uma situação que exigiria não somente a reorganização administrativa do bispado mas também do cotidiano e da disciplina dos eclesiásticos de sua jurisdição.

Em 1780, ao chegar à sede episcopal mineira, D. Frei Domingos da Encarnação Pontevel fez sua entrada solene em Mariana, mas a relação do evento não mereceu um registro como o de seu antecessor. O novo Bispo deve ter encontrado uma situação análoga a que D. Frei Manuel da Cruz encontrou em São Luís no que diz respeito a participação dos religiosos em representações teatrais, dirigindo, cantando ou tocando instrumentos musicais, pois, rapidamente, nesse mesmo ano, publica um edital com o seguinte conteúdo:

³⁹ Bula *Condor Lucis Aeternae*, 6 de dezembro de 1745.

⁴⁰ *Aureo Throno Episcopal*. Lisboa: Oficina de Miguel Menescal da Costa, 1749. IN ÁVILA, Affonso. *Resíduos Seiscentistas em Minas: textos do século do ouro e projeções do mundo barroco*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais e Arquivo Público Mineiro, 2006, 2º vol., pp. 51-52.

⁴¹ OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante. *A ação pastoral dos bispos da diocese de Mariana: mudanças e permanências (1748-1793)*. Tese de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2001, p.60.

⁴² Dom Frei Domingos da Encarnação Pontevel nasceu em São Nicolau, patriarcado de Lisboa, onde foi batizado a 3 de novembro de 1722. Em 10 de outubro de 1745, ingressou na Ordem dos Dominicanos e recebeu a habilitação para o exercício do sacerdócio. Anos depois tornou-se professor de Filosofia e Teologia. Foi diretor da Ordem Terceira de São Domingos e, em 30 de dezembro de 1778, foi indicado por D. Maria I ao Papa Pio VI para assumir o bispado de Mariana. *Idem*, p. 64.

Como seja escandaloso e totalmente alheio do estado eclesiástico que pessoas adidas da Igreja se achem assistindo em ajuntamentos, e atos públicos em que se fazem representações profanas de imensuráveis perigos, e que só servem [para] arruinar as almas, e mais fins funestos que deles se seguem. Sendo nós informados que nessa Vila há casa em que se fazem estes ajuntamentos e se representam semelhantes atos, querendo de algum modo obviar a ruína assim espiritual como temporal que se pode seguir aos nossos súditos (...) pelo que ordenamos (...) a cada um dos eclesiásticos (...) que se abstenham de ir a semelhantes atos ainda estando (...) com o pretexto de tocarem instrumento, cantarem ou [aportarem]⁴³.

Mais uma vez uma autoridade eclesiástica iria constatar o envolvimento de religiosos em representações profanas, inclusive em uma Casa de Vila Rica “em que se fazem estes ajuntamentos e se representam semelhantes atos”. Esse comentário nos faz especular que D. Domingos de Pontevel estivesse se referindo à Casa de Ópera de Vila Rica, inaugurada 10 anos antes, a 6 de junho de 1770⁴⁴. Nesse mesmo teatro, em seu primeiro ano de funcionamento, das obras apuradas por Rosana Marreco Brescia, todas possuem temáticas religiosas sendo: São Bernardo (texto de Cláudio Manuel da Costa), José no Egito (texto de Pietro Metastásio), São João de Pomucena [Nepomuceno] e uma Oratória a Nossa Senhora, ambas sem autoria identificada. Entre setembro de 1771 e junho de 1772 aparece outra obra com temática afim, intitulada “Triunfos de São Francisco”. Em 1775 aparece novamente a obra São Bernardo⁴⁵ e a 20 de janeiro de 1795, outra Oratória sem identificação do tema e autoria é representada na Casa da Ópera de Vila Rica⁴⁶. Nota-se que ao menos no primeiro ano de atividade, a temática religiosa é bastante presente e foi apresentada através de dois gêneros distintos: a ópera e o oratório. Após esse ano, a temática profana passa a ser protagonista. Infelizmente há um hiato entre 1773 e 1795, o que não nos permite, hoje, conhecer quais as obras representadas no ano da chegada de D. Domingos de Pontevel.

⁴³ ARQUIVO EPISCOPAL DA ARQUIDIOCESE DE MARIANA (AEAM). *Edital de 7 de abril de 1780, Vila Rica*. Livro II, p. 103. In OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante. *Op. cit.*, pp. 99-100.

⁴⁴ Sobre a Casa da Ópera de Vila Rica consultar BRESCHIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a Casa da Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

⁴⁵ Rogerio Budasz relata um interessante episódio sobre um roubo de partituras ocorrido no ano de 1775, entre as quais encontrava-se a obra “São Bernardo” de Claudio Manuel da Costa. Em carta encaminhada ao Capitão José de Sousa Gonçalves por João de Sousa Lisboa, proprietário da Casa da Ópera de Vila Rica, esse último acusa Carlos Joaquim Rois Filho de carregar “várias óperas e papéis de solfa e um ato da ópera de S. Bernardo que este não é meu, e sim do Doutor Cláudio Manoel da Costa que me traz amofinado por ele perder obra sua e a quererem por agora na quaresma no tablado”. Finalmente as partituras foram recuperadas e a obra levada à cena, ao que tudo indica, no mesmo ano. BUDASZ, Rogério. *Teatro e Música na América Portuguesa – ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822): convenções repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: Editora do DeArtes (UFPN), 2008, pp. 95-96.

⁴⁶ BRESCHIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia...* pp.71-72.

Dos religiosos que exerceram a atividade musical desde as primeiras décadas do século XVIII, em Vila Rica, destaca-se o nome do licenciado Antonio de Souza Lobo que já exercia o ofício da música em 1724, como atesta o livro de Receitas e despesas das irmandades do Santíssimo Sacramento e Senhor dos Passos⁴⁷. O título de licenciado em música – ou mestre de música – era conquistado após aprovação em um exame eclesiástico à semelhança do processo de *Genere et moribus*, o que o integrava à comunidade eclesiástica, mas permitia ao músico uma certa autonomia laboral⁴⁸.

Curt Lange identifica a atuação de Antonio de Souza Lobo com seu grupo nas festas anuais da Câmara entre os anos de 1724 e 1750 o que indica uma atuação longa do músico nas festividades tanto religiosas como civis dessa cidade⁴⁹. Considerando o protagonismo de Antonio de Souza Lobo durante todos esses anos é possível especular que o mesmo tivesse participado ativamente nos festejos do já mencionado *Aureo Trono Episcopal* e no *Triunfo Eucarístico* que celebrou, em 1733, a inauguração da nova matriz de Nossa Senhora do Pilar. O espetacular relato das festas pelo lisboeta Simão Ferreira Machado, publicado em 1734, em Lisboa, faz referências a vários momentos

musicais entre os quais destacamos a construção de um palco efêmero com bastidores em perspectivas junto à igreja, onde foram representadas as comédias de autores do *siglo de oro* espanhol, nomeadamente *El Secreto a voces* de Calderón de la Barca; *El Principe prodigioso* de Juan de Matos Fragoso e Agustín de Moreto; e *El Amo criado* de Francisco de Rojas Zorilla⁵⁰.

Em 1741, Antonio de Sousa Lobo recebeu as ordens sacras e, a partir desse ano, suas atividades como músico diminuem consideravelmente, certamente devido às suas funções sacerdotais. Uma questão aqui deve ser observada em relação a posição dos músicos na divisão racializada dos grupos sociais, durante o Antigo Regime. Em Vila Rica, durante a primeira metade do século XVIII, há uma predominância de músicos brancos na organização e direção dos grupos musicais – como o caso de Antonio de Souza Lobo –, pois a “limpeza de sangue” era um dos tópicos observados no exame eclesiástico⁵¹. Mas essa situação irá se modificar faseadamente no decorrer dos anos, sendo que em meados do mesmo século já é possível verificar uma ruptura dessa condição – sobretudo a partir do caso do músico Francisco Mexias⁵² – com músicos mestiços a assumirem funções como a de arrematante

de serviços musicais – sem a aprovação de um revisor – ou, nas décadas seguintes, de mestre de capela, função até então a eles inacessível.

Segundo o levantamento feito por Aldo Leoni, os padres músicos que tiveram atuação em eventos ocorridos em Vila Rica e Mariana, entre 1720 e 1832 são: António Alves Nogueira (branco), Antonio de Andrade (pardo), Antonio de Meireles Rabelo (branco), Antonio de Souza Lobo (branco), Antonio do Carmo (branco), Antonio Nunes Nogueira (branco?), Francisco Xavier Pereira Luna (branco), Isidoro Pinto de Resende (?), Jerónimo de Sousa Lobo (branco, irmão de Antonio de Souza Lobo), João de Deus de Castro Lobo (pardo), João Ferreira da Costa Fonseca (branco?), João Teixeira Torres (branco), José Ferreira da Fonseca (branco?), Manuel de Oliveira (branco), Manuel Luís Araújo Costa (?)⁵³.

Desta lista, que não tem a intenção de ser definitiva, o único nome que podemos comprovadamente associar ao ambiente da música teatral é o de João de Deus de Castro Lobo, músico pardo que, em 1811, aos 17 anos de idade, atuou à frente de uma orquestra de 16 músicos na Casa da Ópera de Vila Rica⁵⁴. Castro Lobo era também músico militar e certamente atuou em diversos eventos musicais civis e religiosos antes de se ordenar padre, em 1822, e assumir oficialmente, em 1825, o cargo de mestre de capela da Catedral de Mariana⁵⁵. De sua autoria existe uma abertura que demonstra a familiaridade do padre compositor com o repertório operístico, sobretudo o rossiniano. Sua

trajetória demonstra um trânsito ordinário dos músicos, desde as atividades militares, representações teatrais e festejos – civis ou de irmandades – à estabilidade de um cargo como mestre de capela, cantor ou organista de uma instituição religiosa. Essa relação, apesar das constantes tentativas de coibição, será de certa forma “naturalizada”, principalmente no século XIX.

Mas o envolvimento de religiosos com o universo teatral não se restringia à performance ou à composição. A história do padre Boaventura Dias Lopes, também referenciado como Padre Ventura, permite-nos ampliar o entendimento do que foi, no século XVIII, a relação de um religioso com o universo teatral. Não como músico ou dramaturgo, mas como proprietário de uma casa de ópera. Nascido no Rio de Janeiro em 26 de julho de 1710, Boaventura tornou-se Bacharel pela Universidade de Coimbra e, em 1749, foi ordenado sacerdote do “hábito de São Pedro”. Como dote, para sua ordenação foi doado um de seus imóveis o que demonstra que o religioso provinha de uma família de muitos recursos⁵⁶. A condição de clérigo secular e o pertencimento a uma família abastada permitiram ao padre Boaventura uma considerável autonomia se o compararmos com os clérigos regulares que estavam subordinados às regras de uma ordem específica. As informações biográficas existentes não trazem maiores referências sobre a sua vida sacerdotal, mas revelam a sua estreita relação com a música teatral. A Ópera dos Vivos, edificação que, em 1748, já se encontrava em atividade, era construída em um

⁴⁷ LANGE, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica – Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto*. Belo Horizonte: Publicações do Arquivo Público Mineiro n.º.2, 1979. Vol.1, pp. 71, 189-192.

⁴⁸ LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2007, p. 55.

⁴⁹ LANGE, Francisco Curt. “La musica em Vila Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)”, *Separata da Revista Musical Chilena*, n.º 102 e 103, Chile: Universidade do Chile, 1967-68, p.102. Também em LEONI, Aldo Luiz. *Op.cit.*, p. 57.

⁵⁰ BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa...*, pp.71-72.

⁵¹ LEONI, Aldo Luiz. *Op. cit.*, p.53.

⁵² O resultado da querela entre o bispo D. Fr. Manuel da Cruz e Francisco Mexias serviu como um divisor de águas para o exercício profissional dos músicos mulatos em Vila Rica. A recusa desse músico à revisão de suas partituras e o apoio do Ouvidor da Vila Caetano Costa Matoso no episódio da arrematação para a festa de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em 1750, abriu um precedente sobre esse processo após Francisco Mexias conseguir o serviço sem passar pela aprovação do revisor, contrariando as ordens do Bispo e até mesmo as determinações régias. Sobre o assunto consultar: LEONI, *Op. cit.*, pp. 57-61.

⁵³ *Idem*, Anexos, pp. 185-192

⁵⁴ Sobre a vida e a obra de João de Deus de Castro Lobo consultar: CASTAGNA, Paulo. “Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais”, *Revista Opus*, v. 18, n.1, p. 9-40. 2012. <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/174> [11-03-2020].

⁵⁵ LEONI, Aldo Luiz. *Op. cit.*, pp. 14.

⁵⁶ BRESCIA, Rosana Marreco. *C'est là que l'on joue la comédie...*, pp.98-99.

terreno que pertenceu à mãe do padre Boaventura e a ele foi doado em testamento, em 1760. Essas datas indicam que Boaventura, na época da fundação do teatro, ainda não havia se ordenado padre secular. Um contrato de arrendamento assinado a 30 de agosto de 1754 estabelecia – para além do aluguel do edifício, o uso de todos os seus elementos cênico-musicais como mobiliário, figurino, partituras, etc. – que ao proprietário, no caso o padre Boaventura, ficava destinado o uso de um camarote específico para o acompanhamento dos espetáculos. Após a destruição desse teatro causado por um incêndio durante a representação de *Os Encantos de Medeia*, de autoria de António José da Silva – “O Judeu” – um novo edifício foi erguido, em 1758, ao lado do Palácio do então Governador António Gomes Freire de Andrade. Outro contrato foi estabelecido entre o padre Boaventura Dias Lopes e o empresário teatral Luís Marques Fernandes, que passou a gerir a “Ópera Nova” até o ano de 1772⁵⁷. O testemunho do viajante francês Louis Antoine de Bougainville, ao assistir uma representação nesse novo espaço, em junho de 1767, menciona que versões das obras de Metastásio, com música composta por diversos mestres italianos, eram ali representadas por um grupo de mulatos acompanhados por uma má orquestra dirigida por um padre corcunda “en

habit ecclésiastique”⁵⁸. Apesar dessa referência, não há fontes que comprovam, como observou Rosana Brescia, que o diretor fosse o padre Boaventura ou que o mesmo fosse músico prático⁵⁹. Outro padre proprietário de uma casa de ópera, em princípios do século XIX, também é mencionado pela pesquisadora: o português Amaro de Sousa Machado.

Ao contrário do Padre Boaventura, Amaro de Sousa Machado pertenceu à Ordem dos Regulares Franciscanos em Portugal e, apesar de não haver dados sobre a sua ordenação como clérigo secular, Arlindo Rubert em seu *História da Igreja no Rio Grande do Sul* (1994) menciona que o religioso esteve como Pároco, entre os anos de 1807 e 1808, na Igreja São José de Taquari (Rio Grande do Sul). Era oriundo do bispado do Porto e “conforme os visitantes, seria de pouco critério e suspeito de mancebia”⁶⁰. O seu curto período como pároco da susodita igreja talvez estivesse relacionado com a sua personalidade e também com as atividades da Casa da Ópera. Na mesma obra, o autor afirma que o Cônego Antônio Vieira da Soledade, em visita pastoral à província do Rio Grande do Sul, em janeiro de 1825, registrou que o Padre Amaro de Sousa Machado, aos seus 63 anos, era ex-franciscano da Ordem Terceira de Portugal, servia de mestre de cerimônias da matriz de Porto

Alegre e era promotor do juízo eclesiástico. Apesar dessas qualificações, o visitador – também português e franciscano – e que era o pároco colado da matriz, ou seja, teria um contato restrito com o religioso, o qualifica como “Clérigo transloucado”⁶¹. Todas essas situações não impediram ao Padre Amaro fundar e gerir uma Casa da Ópera na cidade de Porto Alegre, sob a proteção do Governador da Província Paulo Gama, conhecido como Barão de Bagé⁶². A Casa esteve em funcionamento entre os anos de 1805 e 1821, mas teve a interrupção de suas atividades durante o Governo de Diogo de Sousa, Conde do Rio Pardo (1809-1814), época em que o padre participou no Exército Pacificador da Capitania de São Pedro do Rio Grande. A retomada dos espetáculos só aconteceria durante o governo de José Maria Vasconcelos de Sousa, o Conde da Figueira, entre 1818 e 1821 e, ao fim de seu mandato, somente retomaria o seu funcionamento após a chegada de uma companhia de cômicos, vinda do Rio de Janeiro⁶³. Quatro anos depois, a 11 de julho de 1825, o Padre Amaro daria os seus últimos suspiros⁶⁴.

Podemos ainda identificar outras formas de interação de religiosos com o universo dramático. A possibilidade de ascensão através do ingresso à vida sacerdotal – assim como militar – seria um mecanismo utilizado por diversos indivíduos para garantir um melhor posicionamento na hierarquia social como foi, por exemplo, o caso do poeta e músico pardo

Domingos Caldas Barbosa, o *Lereno Selinuntino* da Nova Arcádia Portuguesa. Para se estabelecer no ambiente da Corte Lisboa, Caldas Barbosa ordenou-se padre secular e gozou da estabilidade que essa situação lhe proporcionava. Mas musicalmente, como demonstraram Manuel de Moraes e José Ramos Tinhorão, o poeta não se dedicou à música religiosa e sim a escrever textos para modinhas, lundus e dramas jocosos como *A Saloia Namorada* (1793) e *A Vingança da Cigana* (1794), ambos com música do compositor português Antônio Leal Moreira, representados no Teatro de São Carlos, em Lisboa⁶⁵.

O talento musical e uma formação eclesiástica também seria um fator relevante para o ingresso em instituições religiosas, ainda que a questão racial ou econômica fosse um dos elementos que pudessem, a princípio, ser excludentes. Não poderíamos deixar de mencionar, é claro, o padre carioca José Maurício Nunes Garcia, talvez o exemplo que melhor sintetiza as questões supracitadas. O fato de ser negro e pobre não o impediu de se ordenar padre e atingir com muito esforço o mais alto cargo que um músico de sua época e condição poderia alcançar: o de mestre de capela e organista da Capela Real. Entretanto, para além de suas composições religiosas, a sua relação também com a “música de cena” pode ser confirmada ainda antes da transferência da Família Real para o Rio de Janeiro, a partir de obras como a abertura (ou protofonia) da ópera *Zemira* (1803), também referenciada

⁵⁷ *Idem*, p.100.

⁵⁸ “Cependant les attentions du vice-roi pour nous continuèrent plusieurs jours; il nous annonça même de petits soupers qu’il se proposait de nous donner au bord de l’eau, sous des berceaux de jasmins et d’orangers, et nous fit préparer une loge à l’Opéra. Nous pûmes, dans une salle assez belle, y voir les chefs-d’oeuvre de Métastase représentés par une troupe de mulâtres, et entendre cês morceaux divins des grands maitres d’Italie exécutés par un mauvais orchestre, que dirigeait alors un prêtre bossu, en habit ecclésiastique”. BOUGAINVILLE, Louis Antoine de. *Voyage autour du monde par la frégate “La boudeuse” et la flûte “L’Etoile”*. Paris: L. Rombaldi, 1970, p.347. Citado por BRESCIA, Rosana Marreco. “From Puppets to Opera : 300 years of the first permanent theatre of Brazil”, *Revista Música Hodie*, 2019, v.19, p. 9. <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/57745> [Consultado em 25/03/2020].

⁵⁹ BRESCIA, Rosana Marreco. *C’est là que l’on joue la comédie...*, p.101.

⁶⁰ RUBERT, Arlindo. *História da Igreja no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1994, vol. 1, p. 89.

⁶¹ *Idem*, vol. 2, p. 1710.

⁶² BRESCIA, Rosana Marreco. *C’est là que l’on joue la comédie...*, p.110.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ RUBERT, Arlindo. *Op.cit.*, p. 89.

⁶⁵ Sobre Domingos Caldas Barbosa consultar: MORAIS, Manuel. *Domingos Caldas Barbosa, Muzica escolhida da viola de Lereno (1799)*. Lisboa: ed. Estar, 2003; MORAIS, Manuel. “Domingos Caldas Barbosa (fl. 1775-1800): compositor e tangedor de viola?”, *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 305-329; e TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da viola, da modinha e do lundu (1740-1800)*. São Paulo: Editora 34, 2004.

como *Ouverture ou Introdução que expressa relâmpagos e trovoadas...*,⁶⁶. Outra Abertura – a Abertura em Ré – não datada, também é um belo exemplo da afinidade do padre compositor com a música dramática⁶⁷.

Uma vez instalados os monarcas portugueses na nova capital do reino, dois dramas com música de Nunes Garcia foram levados à cena nos anos de 1809 e 1810: o drama heroico *Ulysseia Libertada* – com texto de Miguel Antonio de Barros, representada no Rio de Janeiro, em 1809, pelo dia do nome de D. João VI⁶⁸; e o *Triunfo da América*, a partir do texto de Gastão Fausto da Câmara Coutinho, representada no ano seguinte pelo aniversário de D. João e pelo casamento de D. Maria Teresa de Bragança com seu sobrinho D. Pedro Carlos de Bourbon. Também do padre compositor é a composição coral para a farsa ou entremez *Manuel Mendes* (?) representada em 1808 em benefício da cantora Joaquina Lapinha⁶⁹.

O envolvimento de religiosos e religiosas com a atividade teatral e musical considerada profana, seja através de autos, entremezes, comédias, tragédias, óperas, etc., apesar das restrições por parte da legislação eclesiástica ou das constantes tentativas de coibição dessas práticas pelas autoridades religiosas, desde o seu princípio, foram frequentes no território luso-brasileiro. Músicos instrumentistas e cantores, dramaturgos, atores, diretores, todos advindos do universo religioso, estiveram presentes em representações teatrais restritas ou públicas – nas inúmeras festividades religiosas ou civis – e até mesmo em espetáculos dramáticos realizados em Casas de Ópera. Todas as restrições impostas surgiram como reação aos episódios constatados, nesses espaços, pelas autoridades eclesiásticas – com destaque para os bispos e visitantes –, o que confirma a reflexão de que “se há a proibição é porque assim se fazia”. É curioso observar essa tendência ao longo dos séculos e mesmos em diferentes territórios. Mesmo representando um perigo aos valores cristãos, os elementos teatrais profanos serão, a partir do século XVIII, incorporados pouco a pouco

à música religiosa a ponto de não sabermos definir, se desconsiderarmos o texto, se o seu destino seria o palco ou a igreja. Mas isso é uma outra história...]]

RODRIGO TEODORO DE PAULA

Rodrigo Teodoro de Paula é Doutor em Ciências Musicais – Musicologia Histórica pela Universidade Nova de Lisboa, mestre em Interpretação da Música Antiga pela Escola Superior de Música da Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona e mestre em Estudo das Práticas Musicais – Música e Sociedade, pela Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente é pesquisador e docente na Universidade de Évora e professor convidado na Universidade do Minho (Braga).

⁶⁶ MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1996, pp. 281-282.

⁶⁷ No catálogo elaborado por Cleofe Person de Mattos a obra aparece com o título “Overture P.e J. Mauricio (PM 232) Overture em Ré Maior. MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Brasília: Ministério da Educação e Cultura/Conselho Federal de Cultura, 1970, p. 330.

⁶⁸ Conforme Cleofe Person de Mattos, na partitura do drama *Ulissea* está prevista a inclusão de uma abertura com a seguinte recomendação: “A ouverture he a da trovoada”, o que indica que a obra utilizada seria a abertura Zemira. Entretanto, José Maurício escreveu uma outra obra com o título de “Sinfonia da Tempestade”, atualmente incompleta, que também poderia ter sido utilizada na representação do mesmo drama, em 1809. *Idem*, p. 331.

⁶⁹ BUDASZ, Rogério. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*, Oxford: Oxford University Press, 2019, Apêndice 4.